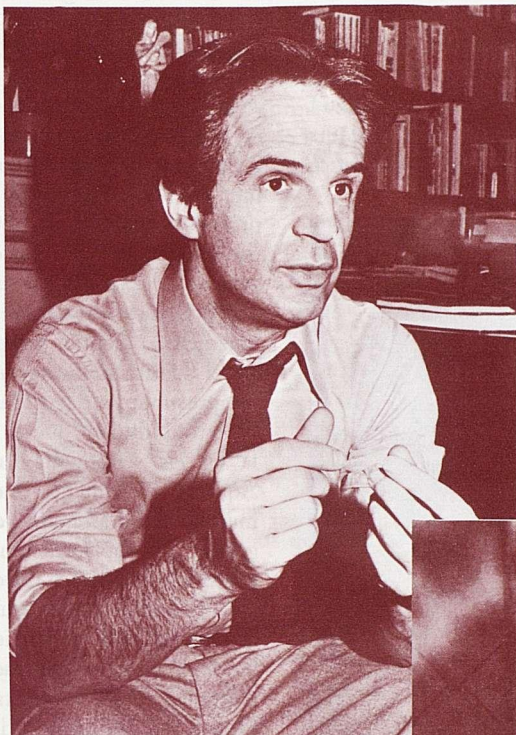


Josep Carles Romaguera



## VIDA I CINEMA, SINÒNIMS

La realització de *Les quatre cents coups* (Los cuatrocientos golpes, 1959) va suposar, després d'haver fet algun curtmetratge, la irrupció de François Truffaut dins la història del cinema i la primera posada en pràctica d'un dels joves turcs, que sortiren de les pàgines de *Cahiers du cinéma* i, posteriorment, formaren l'anomenada *nouvelle vague*. Però, alhora, també va ser l'inici d'un projecte curiós i insòlit, com era filmar l'evolució d'un personatge, Antoine Doinel (*alter ego* del director) sempre interpretat per Jean-Pierre L  aud, des de la seva infància (tretze anys) fins a l'edat adulta (trenta-dos anys), a través d'una sèrie de pel  cules -*Baisers vol  s* (Besos robados, 1968), *Domicile conjugal* (Domicilio conyugal, 1970) i *L'amour en fuite* (1978)- i un episodi, *L'amour a vingt ans*, d'una película titulada *Antoine et Colette* (1962).

Mentre el seu, en aquells moments, camarada Jean-Luc Godard arriava fuetada als models de la narrativa clàssica, mitjançant un con-

cepte del muntatge que rebutja la noció de continuïtat i la prim  cia dels temps morts del relat, amb *   bout de souffle* (Al final de la escapada, 1959), Truffaut aportava una película subtil en la redacció del relat i transparent en la seva posada en escena. La història autobiogràfica i amarga d'Antoine Doinel semblava, doncs, una aproxima-

did en la literatura (homenatge a Balzac) i el cinema (homenatges a Bergman i a Walsh). Però, en realitat, llibres i pel  cules esdevenen sortides esporàdiques i tan sols l'escapada en solitari cap un espai obert ser   la forma d'assolir la llibertat. Al contrari que en Rossellini, en Truffaut hi cap la fugida, seguida per un meravellós *tràveling* i finalitzada per la mirada directa i reptadora que llança a l'espectador Antoine Doinel, finalment congelat en la imatge, en un intent, per part de Truffaut, de demostrar que cinema i vida assumeixin una absoluta correspondència.



ci   a l'estil clàssic però, en el fons, respirava tanta modernitat com les audàcies formals dels seus contemporanis, des del moment en què la película apostava per jugar l'aire documental de la realitat que capta amb la po  tica d'una mirada, la de Truffaut a través de Doinel, que descobreix que és millor viure el cinema que a la vida.

Antoine Doinel és un nen que viu sotmès a la indiferència d'un pare que tan sols es preocupa per la seva participació en el ral  lis de cap de setmana, a la marginació d'una mare, que li fa pagar les seves frustracions, i a una educació repressora i fonamentada en el càstig. Així doncs, busca una sortida a aquest ambient s  r-

## L'AMOR NO   S COSA DE DOS

*Jules et Jim* (1961), adaptació de la novel  la hom  nima de Henri-Pierre Roch  , autor posteriorment adaptat a *Les deux anglaises et le continent* (Las dos inglesas y el amor, 1971), implicava un projecte difícil pel fet de traslladar a la pantalla una novel  la d'estil tan literari i que de manera telegr  fica contava la història d'un triangle amorós format per Jules, el seu amic Jim i Catherine esposa del primer, però que amb el seu consentiment   s amant del segon, de qui sembla estar veritablement enamorada. Llavors, Truffaut es va deci-



La fema d'à còte és una obra pròpia de Truffaut pel seu alè arravatadament romàntic, sempre pròxim en el sentimentalisme ridícul però sempre sublimat, degut al acurat i subtil aprofundiment que el realitzador fa en els sentiments més íntims.

dir a plantejar una pel·lícula que tingués un muntatge trepidant i àgil, fonamentat en pronunciades i marques el·lipses, i que estigués narrada per una veu en off accelerada i que transmetés els sentiments dels personat-

sió, a l'enèrgica vitalitat que vol transmetre la història i sobretot el personatge de Catherine (inoblidable Jeanne Moreau). El detall de Truffaut és la seva capacitat per mantenir una latent tensió emocional i psicològica

ció de província i per la reducció de l'espai (dues cases i un club de tennis) on es desenvolupa l'acció, de manera semblant a pel·lícules com *Merci pour le chocolat* (Gràcies per el chocolate, 2000); i també té alguna cosa de Rohmer, com és la irrupció de l'atzar que provoca l'encontre, de nou, dels antics amants. Però, en tots els seus aspectes, *La fema d'à còte* és una obra pròpia de Truffaut pel seu alè arravatadament romàntic, sempre pròxim en el sentimentalisme ridícul però sempre sublimat, degut al acurat i subtil aprofundiment que el realitzador fa en els sentiments més íntims. Aquest, inicialment, drama sentimental, acaba atrapant l'espectador, gràcies a la subjacent tensió que va tenyint de tragèdia la història de dos amants que no poden viure ni junts ni separats, com sentencien les darreres paraules pronunciades per la narradora, Odile Jouve, també protagonista d'una història d'amor impossible.

La penúltima pel·lícula realitzada per Truffaut és una altra demostració de la seva controvertida relació amb les dones i l'ambigua concepció que sobre elles va tenir, a cavall entre la misogínia i la més absoluta devoció, herència, segurament, del cinema negre i de la seva fidel admiració a Hitchcock. A *La fema d'à còte*, emperò, el personatge de Mathilde (Fanny Ardant) no és aquell àngel vengatiu de *La mariée était en noir* (La novia vestida de negre, 1968), ni la dolça perversitat del personatge de Catherine Deneuve a *La sirène du Mississippi* (La sirena del Mississipí, 1969), sinó que més bé es tracta d'una dona desbordada pels sentiments contradictoris cap a Bernard,

ges, però que, de tant en tant, també es permetés alguna descripció gra-tuïta, una mica absurda però plena d'humor.

Truffaut aconseguia d'aquesta manera una pel·lícula molt marcada pel seu origen literari –l'ús del narrador, l'estil epistolar que en alguns moments adopta el film, etc.– però alhora posseïdora d'una complexitat estilística –imatges documentals, imatges congelades o accelerades, escombrades de càmera, fosos en negre, encadenats, obertures i tancades en iris, etc.–. Tot junt, lluny de provocar un caòtic discurs adornat de virtuosisme, esdevé un relat aclaparador i desconcertant, que aconsegueix capturar instants de vida, moments de vertadera emoció, d'esplèndida felicitat amb un petit regust amarg.

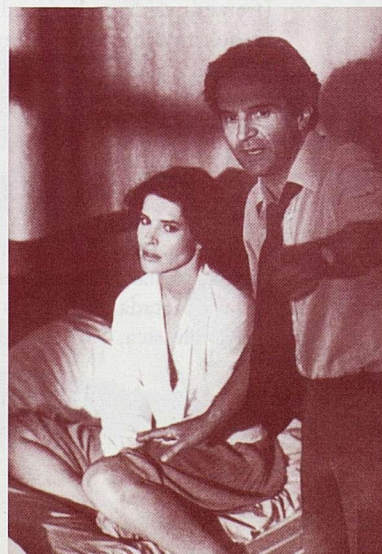
*Jules et Jim* és cinema en estat pur –és una blasfèmia tractar d'explicar-la en paraules–, una pel·lícula fresca i actual que regalima llibertat en cada una de les seves imatges i no tan sols pel contingut del seu discurs, sinó també per la forma en què ha estat concebuda, en consonància a la pas-

internes i per portar amb placidesa i serenor el relat cap a l'autodestrucció, després d'haver posat de manifest les dificultats de compartir amor i amistat i d'haver trencat els esquemes de la convivència, afirmant que la parella no sigui, tal vegada, la millor forma per assolir l'amor pur i lliure, però sigui l'única forma per poder mantenir una relació.

## NI AMB TU, NI SENSE TU

Partint, sembla ser, d'una història real i autobiogràfica, tergiversada pel propi Truffaut, *La fema d'à còte* (La mujer de al lado, 1981) conta com Bernard Coudray, qui viu plàcidament a Grenoble amb la seva esposa, Arlette, i el seu fill petit, es retroba amb Mathilde, la nova veïna, amb qui va tenir una dolorosa i interrompuda relació amorosa.

Al principi, la pel·lícula, curiosament, sembla aproximar-se a l'obra de Claude Chabrol, per l'ambien-





*Lluny d'elaborar un discurs polític o ideològic, Truffaut aporta la informació justa al respecte per tal d'acabar de configurar els personatges i prefereix parlar de sentiments, d'històries d'amor secretes, tan sols intuïdes per mirades que es creuen o per algun acte espontani.*

excel·lent Depardieu en la seva composició d'un personatge fràgil i indefens, devorat per una irrefrenable passió interior i obscura i sotmès a la decisió final, demostració de la proximitat entre amor i mort, que pren Mathilde.

## COMENÇA LA FUNCIO

*La dernier metro* (El último metro, 1980) va ser un projecte llargament acariciat pel director francès, però la planificació de la producció presentava força dificultats degut al seu elevat cost. Finalment, la qüestió va ser resolta per la participació de la Gaumont i de la televisió francesa. A més, Truffaut no passava, a nivell popular, per una de les seves millors etapes com a director, ja que tant la seva adaptació de tres relats de Henry James feta a *La chambre verte* (La habitació verde, 1978) com la recapitulació cinematogràfica del personatge d'Antoine Doniel a *L'amour en fuite* (1979) no van gaudir del favor de la taquilla.

Si *La nuit américaine* (la noche americana, 1973) havia sigut el personal homenatge de Truffaut al cinema, *Fahrenheit 451* (1966) ho era al llibre i *L'home qui amait les femmes* (El



amante del amor, 1977) ho era a la dona, ara tocava dedicar una pel·lícula al teatre i a la seva gent, i també poder parlar d'una època, la de la França ocupada pel nazisme, que sempre li va interessar sobretot des del punt de vista cultural. Però, quan es veu la pel·lícula allò més manifest és l'admiració del director cap una *troupe* d'actors capaços d'aixecar un mur entre l'escenari i la realitat quotidiana, capaços d'abstreure's de la complicada situació històrica i d'entregar-se a la interpretació i al muntatge d'una obra.

Lluny d'elaborar un discurs polític o ideològic, Truffaut aporta la informació justa al respecte per tal d'acabar de configurar els personatges i prefereix parlar de sentiments, d'històries d'amor secretes, tan sols intuïdes per mirades que es creuen o per algun acte espontani. *Le dernier metro* aposta pels personatges i les seves històries personals i adopta un estil, tal vegada massa convencional, que de forma discreta i concisa segueix les interessants línies argumentals que tenen com eix vertebrador l'escenari teatral. ■

